

# 松井冬子画「浄相の持続」をめぐる考察

## 九相図と解剖図のパラドクス

大 野 斉 子

### はじめに

#### 「浄相の持続」とその解釈

松井冬子は現代の日本画家である。2000年頃から日本画の制作を始めた松井の作品は、身体、生死、ジェンダーを巡る、明確なコンセプトのもとに伝統的な日本画の手法を用いた現代美術として注目を集め、すでに多くのメディアに取り上げられている。

松井の作品の多くは、死や狂気を題材にしている。それらは、恐怖を呼び起こしたり、魔の領域に見る者を誘うモチーフとなりうるが、松井の作品ではこれらのモチーフは必ずしも恐怖や醜悪さに直結しない。画面はあくまでも美的にまとめられ、題材に備わる禍々しさと対照をなしている。描かれた内容と描く方法が異なる方向を目指しているかのような、このねじれによって生じるのは、描かれていることがらを既存の価値観や概念の操作によって単純に読みとることはできないという認識である。ここから作品にいくつかの複雑なコンテクストが存在することへの洞察、そしてどのようなコンテクストが隠れているのかを読みとろうとする意識が誘発される。



図1 「浄相の持続」<sup>1</sup>

「浄相の持続」はこうした作品の一つである。この作品を見てまず目に飛び込んでくるのは、画面中央に描かれた横たわる身体、それも胴体を縦に切り開き、内臓をさらした女性の裸体の図である。その周りに咲き乱れる花々から、これが野に

横たわる死体の絵であることがわかる。この図像は見る者に何を思わせるだろうか。猟奇的な暴力だろうか、無惨な死体への恐怖や哀れみか、それとも破壊された身体を提示する作者の挑発だろうか。

損傷された身体が喚起すると一般に考えられている感情は確かにあるが、この作品は解釈としてそのいずれを持ってきても、あてはまらずにすり抜けてしまう。図像の読み方は鑑賞者の自由にゆだねられている以上、多様な解釈に開かれてはいるが、少なくともこの死体は、見るものに残酷さや悲壮観を思わせる記号として描かれてはいない。むしろこの図像は解放感を喚起する。松井の作品がポジティブな感情につながっているという見方が筆者一人のものではないことは松井の以下の言葉から読みとれる。

「東京都現代美術館で展覧会を開いたとき、女の方が、『よくやってくれました』と声をかけて去っていかれました。」<sup>2</sup>

松井はこの言葉をとても嬉しかったと振り返っている。こうした鑑賞者による解釈は、松井自身が以下のように述べる制作意図に近い。

「これは私の制作意図ですが、他者から手が加わって彼女が傷つけられていること（ママ）ではまったくなくて、彼女自身が切り裂くというのがまずこの絵の中では肝心なことでした。なぜ切り裂くに至ったかという理由や物語はどうしてもよくて、自傷行為によって自己確認を引き起こすという意味も含まれているし、立派な子宮を持っていると見せびらかすことによって、直接的に、自分の権威をひけらかし、自分の強さを誇示するんです。彼女にとっては長い間、受動されてきた苦痛があったんだろうと思うわけですね。

そしてまた、見る側はこれから自分を切り裂こうとしていたり、自分がしようと思っていたこと

を先にやられてしまったので、「彼女が代わりにやってくれたのだ」と踏みとどまる。端的に言えば厄払いにもなるわけです。」<sup>3</sup>

松井は、切り開いた身体を見せる女性像の受け止め方について、「会場に来た人がはらわたをさらけだした女の姿を見て、「ああ、助かった」と目を覚ましたら最高だと思っています。」<sup>4</sup>と述べている。

このように、「浄相の持続」に描かれた女性は自らの意志で内臓をさらしているという解釈は、作者と鑑賞者の間でも共有されている。また一方で、松井はこの作品を以下のように解説する。

「男性に対するコンプレックスによって、心の中で抑圧され意識しないまま強い感情を担っているようなものの表象を、自らの腹を裂き、子宮を見せびらかすことによって表している。

私はこんなに立派な子宮をもっているという攻撃的な態度と、自傷行動の原因となる攻撃性に隠れた弱さが対比されている。また彼女の周りに咲く花々も、彼女に同調するかのようには切断され、雌しべを見せびらかしている。私はこの作品を最もシンクロしてくれるであろう女性たちに向けて制作した。同調という特別な能力が、子宮をもつ、分身をつくる、という女性の持つ強い力であるとも思っている。」<sup>5</sup>

本稿はこうした解釈に同意しつつも、松井の制作意図とは異なるものをこの作品に見いだしている。松井はこの作品を含む数点の作品を制作し、九相図というシリーズとして提示する。後述するように、その中でも「浄相の持続」は、復讐のために自殺した女性を描いたものであると述べる。確かに「浄相の持続」は挑発的であり、女性を抑圧する世界に対決する姿勢を見ることができる。

しかし筆者は「浄相の持続」、ことにここにえがかれた身体に、復讐という怒りや怨念の現れとしての行為よりもむしろ、怨念自体が無化される位相への志向を見いだしている。この身体には、解放や希望に通じる回路が埋め込まれているのである。

## ジャンル論

その回路はなにによって構築され、どのように働いているのだろうか。本稿の目的はそれを考察

することにある。「浄相の持続」については、すでに雑誌上で精神分析、ジェンダー論等の切り口からの分析がなされているが、本稿ではジャンルに注目して考察を行う。ここでいうジャンルとは、後述するように「浄相の持続」に先立つ死体図のジャンルとしての九相図と解剖図を指す。

本稿で用いるジャンルの概念は、ロシアの文学者ミハイル・バフチンが言葉と芸術を巡る論考の中で展開したジャンル論に立脚している。バフチンのジャンル論がいかなるものかを説明するために、まずはその前提となっている芸術作品の概念について見ていこう。

バフチンは芸術作品について以下のように述べる。

「しかしながら芸術作品は、あらゆるイデオロギーの所産と同様に、交通の対象なのである。芸術で重要なのは、芸術作品が呼び起こす個人的で主観的な心理状態そのものではなくて、芸術作品が作り出す社会的連関や、人びとの相互作用である。」<sup>6</sup>

交通という言葉はコミュニケーションと読みかえてよい。バフチンは芸術作品をコミュニケーションの場とした上で、芸術作品の社会的交通を織りなす要素として作者、受容者、作中人物の三者を提示し、三者の交通には固有の形式があるとする。

「全体としての「芸術的なもの」は、モノのなかや、周囲から切りはなして取り出した作家の心理のなか、あるいはまた観照者の心理のなかにあるのではない。「芸術的なもの」は、これら三つの契機をすべてふくんでいるのである。それは、芸術作品のなかにとどめられた、創造者と観照者の相互関係の独特な形式なのである。」<sup>7</sup>

これは文学作品を巡る議論の中で提示された考えであるが、バフチンは芸術作品全般を視野に入れた上で、芸術作品の中には作者と鑑賞者、そして描かれたものの相互関係の独特な形式がとどめられているとする。芸術作品は、本来的に社会的な構造を持ち、社会的な影響に対して全面的に開かれているのである。<sup>8</sup>

バフチンはさらに、芸術作品の表現にはその作品が世界を認識する仕方が埋め込まれているという。

「現実を認識し理解する過程と、一定のジャンル形式でそれを芸術的に形象化する過程を切り離

してはならない。造形芸術において、人間はまずすべてを見て、そのあと自分の見る眼を絵画の平面に移し、一定の技術的手段によって見たものを描くのだと考えるのは素朴にすぎる。実際には、見るものと描くことは基本的にひとつなのである。」

以上をまとめると、芸術作品は現実を認識して取り出す固有の型を備えた作者と観照者、描かれたものの交流、コミュニケーションの場であり、作品固有の仕方では認識された世界はその独自のコミュニケーションを通じて立ち上がる。ではジャンルとは何か。バフチンは続けて以下のように説明する。

「ジャンルの現実と、ジャンルがとらえる現実とは、たがいに有機的に結びついている。だがすでにみたように、ジャンルの現実とは、芸術的交渉の過程でのジャンルの遂行という社会的な現実である。ジャンルとは、したがって、現実における集団的定位の仕方の総体であり、完結を志向するものである。」<sup>9</sup>

ジャンルとは、芸術作品が現実を切りとる枠組みと、作品が呼び起こすコミュニケーションの形式の総体、そしてそれに見出される型である。<sup>10</sup> 型と言っても、これは無機質な形骸ではなく、意味を生成させる回路である。バフチンは、ジャンルは現在を生きつつも自らの過去や起源をとどめているとする。ジャンルを踏襲することによってその中に記憶される知や交流のあり方は再生するのである。したがって、ジャンルに注目すれば作品が世界を認識する方法や作品をめぐる社会的なコミュニケーション、それを介した意味生成のプロセスにアプローチすることができる。

まずはジャンルという切り口を設定することによって、「浄相の持続」がいかなる枠組みを作品に取り込んでいるのか、そのことによって、鑑賞者を巻き込みつつ、どのような交流を実現しているのかを考察する。

## I 死体の図像学

### 1. 九相図

#### 九相図とは

松井の作品には、「浄相の持続」をはじめとして死体をモチーフに描いたものがいくつかある。これらの作品において、死体は視線をとらえるよ

うに中央に大きく描かれており、まずは死体を鑑賞させることが作品の重要なねらいになっている。雑誌『美術手帳』は、特集記事の中でこれらの作品を現代の九相図と呼ぶ。松井自身も九相図というジャンルを意識して創作していることについて以下のように語っている。

「新しい九相図を描きたいと思い、九つの自殺の要因を一つずつ描いていこうとしました。たとえば「浄相の持続」は、自殺のカテゴリーでも、「復讐」のセクションに入るものです。」<sup>11</sup>

九相図とは、日本画の古くからあるジャンルの一つで、死体を主題とする絵図である。源流は仏教思想にあり、一種の宗教画として、仏道の修行や教化（きょうげ）に用いられた。

九相図は、九相観という修行と結びついている。九相とは、死体が朽ちる中で呈する九つの相、変貌の諸段階のことである。日本に九相を伝えた経典の一つである「摩訶止観」では以下の九相が提示される。

1. 脹相（ちょうそう） 2. 壊相（かいそう）
3. 血塗相（けちずそう） 4. 膿爛相（のうらんそう） 5. 青お相（しょうおそう） 6. たん相（たんそう） 7. 散相（さんそう） 8. 骨相（こつそう） 9. 焼相（しょうそう）

こうした死体の諸相をとらえ、観想する、すなわちその真実の姿を智慧の眼をもって見据える修行が九相観である。

九相観は不浄観という修行の一部をなしており、不浄観をみれば、九相観がどのようなねらいを持つ修行であったかがわかる。不浄観は、初期仏教から存在する修行で、死体ばかりでなく生きた身体も含めて不浄をとらえ、観想することによって身体への執着を断ち切ることを目指す。後漢に訳された漢訳経典中「禪行法想経」などに30に及ぶ不浄観の観想法が書かれており、その一つが九相観である。<sup>12</sup>

「浄相の持続」というタイトルにある浄相とは、九相のうちのいずれかを示すかに思われるが、仏教用語としては「煩惱の汚れを去った、清らかなすがた。清浄であること」<sup>13</sup>を意味する。身体の不浄を描き出すことをねらいとした九相図として、これは逆説的な題名である。これについては後述する。



### 九相観の歴史と九相図の展開

日本における九相観の歴史を概観しよう。奈良時代に日本に伝来した九相観は、主に宗教と文学において受容された。平安時代にも九相観は受け継がれ、10世紀になると、後世に影響を及ぼすことになる二つのテキスト「往生要集」と「九相詩」が登場する。前者は、九相観が本来持っていた仏道修行から離れ、六道の一部である人道の不浄を説くものである。一方、「九相詩」は、經典以上に唐代の九相観文学の影響が色濃く、さらに四季のモチーフを読み込むことによって無常を説くものである。いずれにおいても九相観を受容する上で、新たなコンテキストが生み出されたことが見て取れる。

鎌倉時代には、九相観を主題とし、主に女性の屍を不浄のものとして提示する仏教説話が流行する。こうした説話の多くは男性に女性への執着を断ち切らせるという構図において語られるが、男性ばかりでなく、当時、莊園領主として経済力を持つようになった貴族女性に、不浄の我が身を自覚させ、仏道に邁進させるための教化（きょうげ）の手段としても積極的に寺院や教団が利用したという。<sup>14</sup>

このように、九相観は日本に伝来してから、本来の観相修行を離れ、六道の人道不浄、無常や女性教化などの新たな意味を生成する場として発展した。

これを背景に、中世初頭、鎌倉時代には九相図が制作された。九相観は本来、実物の屍を繰り返し見て観相を深める修行であるが、本物の屍の代わりに図像を用いる方法も古くからあったことが經典に書かれている。この図像が九相図である。

<sup>15</sup>

九相図は鎌倉以降、寺院の堂宇の壁画や掛幅画、「九相図巻」に代表される絵巻など、様々な形式で制作された。そこには經典や「往生要集」、「九相詩」など日本の九相観の文献の影響が共存していた。

室町時代になると地位と経済力を備えたパトロンの元で、狩野派、土佐派といった有力画派による九相図が、無常を歌う和歌を詞書として付すなどの新たな創意とともに数多く生み出された。<sup>16</sup>

江戸時代には絵巻や壁画だけでなく、版本によ

る九相図や九相詩の流通が活発化し、庶民に広く知られるジャンルとなる。<sup>17</sup> このように、日本において、九相観は各時代を反映しながら近世まで途切れることなく図像や文芸の領域で主題として生き続けたのである。

### 「九相図巻」

九相図は鑑賞者にいかなる世界を提示し、いかなる想念を抱かせるのか。数多く描かれてきた九相図の中でも、屍のリアリティと芸術性の点で卓抜な表現をみることができる14世紀初頭の絵巻「九相図巻」を通じて考察したい。

「九相図巻」は、詞書も背景もなく、一つ一つの絵がちょうど肩幅くらいの広さに収まっているという特徴から、机上で九相観を行うなどの形で実際に観相することを目的に制作されたと考えられている。<sup>18</sup> 死体の図像を凝視するほかないという点で本来の九相観に忠実であり、それだけに描写の迫真性が実物の代わりとしての意義を担保するために追求されたのだろう。解剖学者の養老孟司と美術解剖学者の布施英利によれば、この作品のうち「骨連相」という絵は、骸骨はよく描けているという。形態学的な把握は完全ではないが、当時の日本の絵師に解剖学の知識がほとんどなかったことを考慮すると、死体の詳細な観察に裏打ちされた作品であるといえる。<sup>19</sup>

松井は九相図の研究者である山本聡美とともに、雑誌『芸術新潮』の対談で九州国立博物館に所蔵されている「九相図巻」を含む九相図を数点鑑賞している。この中で松井は、「九相図巻」を描いた絵師の技術の高さに感嘆している。<sup>20</sup>

「九相図巻」が観察と高い技術によって達成した芸術性は、鑑賞するものにどのように受け止められるのだろうか。昭和に入ってこの九相図巻を所蔵していた日本画家の中村岳陵は、戦地に赴く息子に対して「君も戦場でこうになってしまうかもしれないが、それでもこの絵は美しい」と語ったという。<sup>21</sup> 死ぬかもしれない我が子を前に、その死をも包み込む美について語った画家の心情は、にわかに共感しがたいものの、この言葉は、「九相図巻」の死の表象に愛や生への執着を越えた美が見いだされたことを物語る。

松井がこの「九相図巻」を「浄相の持続」のモ

チーフとして取り入れていることを、山本は習作からの図像の変化を分析して指摘する。

デッサンの段階では、床に横たわるモデルの膝は閉じられているが、下図と本画においては左足の膝が外側に曲がり、両足が開いて指が反り返っている。「この形態は『九相図巻』の第四段『壊相』や第五段『血塗相』に見られるもので、死後硬直の即物的表現でもあり、『羞恥』『貞操』などの意志による統制を失った肉体の記号としても機能する。すなわち画家は、デッサンをふまえた人体像に、古画学習によって得た形態を接ぎ木して死のイメージを増幅しているのである。」<sup>22</sup>

山本は、「時間、空間、生命、信仰、あらゆる概念の対局に死を置いてみたときにはじめて、人間というものの存在がその他諸々の混沌から分節されて、意味を伴って姿を現わす。」<sup>23</sup>と述べている。九相図の伝統を概観すれば、おなじ死体の表象といっても、無常や肉体の不浄など時代によって意味は変化し、さらに宗教、文学、美術の領域にまたがって様々な表現手段をとってきたことがわかる。死体という主題は、多様な意味や表象を創出する場なのである。

九相図の歴史の中で、死体のおぞましく朽ちていく様をスペクタクルとして見物するという楽しみ方がなかったわけではないだろう。暗い好奇心と想像力は、死体を含む身体という主題と切り離して考えることはできない。

しかし、九相図は好奇心や驚異の念を取り込みながら、見るものを身体がつながる宇宙へと導き、死の表象を通じて生をとらえ直したり、生死を越えた領域に思考を導くという役割を果たしてきた。死体は、今、この世界から思考を説き放つ門なのである。

## 2. 解剖図

### 解剖図—もう一つの系譜

松井自身がこの絵を九相図として描いたと述べているように、草花の咲く野、そこに横たわる長い髪の女性の死体は、九相図の伝統を忠実な道具立てで踏襲しているように見える。

一方でこの絵には、伝統的な九相図には見られない顕著な特徴がある。それが、胴体を切り開き、よく見えるように内臓をさらすという、解剖図の

イコノロジーである。

これが解剖図を踏襲していると言う根拠の一つは傷口や内臓の描き方にある。切り開かれた身体は内部組織がよくわかるように描かれ、血を流しておらず、痛々しい傷口の損傷もない。内臓は、リアリティを追求した絵画ならば、重力を受け腹腔内に収まるはずであるが、ここでは臓器が軽やかに広がり、子宮の中の胎児も元気に育っているかのように描かれている。これは、損傷した死体のリアリティを追求した描写なのではなく、観察された事実と想像が入り交じった解剖図特有の方法で描かれた身体である。

解剖図の技法は、「浄相の持続」を九相図の伝統とは異なるもう一つの歴史的系譜、すなわちルネサンス以降の西洋画の系譜に位置づける。「九相図巻」で描かれた死体は、緻密な観察に基づいた迫真の表現となっているが、解剖学的な知識や遠近法の裏付けはない。こうした知識の有無は、描く方法の質的な差異を生み出す。

「浄相の持続」の身体は、西洋画を学ぶ課程で行われるスケッチで描かれた解剖図のようである。固定された視点から対象を眺め、写實的に、立体的に写し取るルネサンス以降の遠近法のまなざしが、このスケッチ的なレトリックには内在している。さらに、切り開いた胴体と内臓の描き方は解剖学の知とのつながりを明らかに示している。

### 解剖図の歴史

「浄相の持続」の身体像は、九相図である一方で、西洋画で描かれる身体像、特に解剖図のレトリックにまみれているが、それはなぜなのだろうか。まずは、解剖図的な身体像の成立と特徴について考察していきたい。

ルネサンス期のイタリアにおいて、遠近法は、空間を立体的に表現し、二次元の画面に奥行きのある三次元的な空間を現出させる技術として発展した。同じ頃、人体の描き方にも革新がもたらされた。ルネサンスを境に、人体は立体的で写實的な描き方をされるようになったのである。ローマ・カトリック教会は、東方正教会ほどには偶像崇拜を禁じなかったが、それでも、美術の多くが教会の元で制作され、聖像画、神話画などのジャン

ルに属していた状況下で、人物の描写はあえて平面的にデフォルメされ、様式化した描写がなされていた。

写実的な人体の描写が追求され始めたのはルネサンスの初期、14世紀の末頃である。絵画の領域において、人体の描写はそれほど急激に刷新された訳ではない。15世紀前半、フラ・アンジェリコなどの絵画に描かれる人物像は、中世美術に比べれば現実の人間の姿に近づいているものの、依然として姿勢は堅く、全体に凹凸の少ない、人形のような人体描写がなされ、中世美術との連続性を残している。

ルネサンス期の画家たちによって模索されていた人体の写実的な描写を一挙に押し進めたのは、解剖学であった。ルネサンスの拠点であったフィレンツェでは、15世紀半ばのプラトン主義の復活、古代ローマ彫刻の再発見などを受けて身体は思考と感情を表すものであるという思想が広まった。身体の優れた描写は、精神の描出につながる。こうした考えのもと、画家たちは死体を集め、解剖学書を手に解剖を試みた。身体組織の構造を実際に見、その知識を作品に還元する試みは、1472年のボライウォーロの銅版画「裸の男たちの戦い」に早くも現れている。<sup>24</sup>

1480年代にはレオナルド・ダ・ヴィンチが「最後の晩餐」を描くにあたって人間の表情や体の形態を研究するため、自ら解剖を試みた。そして機械を描くかのごとく、客観的で精密な描写によるスケッチを行った。ダ・ヴィンチのスケッチは手稿の形で数多く残されているが、同時代には発表されず、世に知られることはなかった。しかし主観や想像を極力排した無機質な描き方には、ダ・ヴィンチの観察者としての分析的な視線が現れている。<sup>25</sup>

画家たちが自ら解剖を試みたり、解剖を行う会場へと足を運んだ理由の一つは、それまで、筋肉や臓器など、身体組織を明瞭に図解した解剖学書がなかったためでもある。こうした書物の登場は、1538年のアンドレアス・ヴェサリウスによる解剖学書（現存する6枚が「6枚の解剖図」として知られる）まで待たなくてはならない。<sup>26</sup>

その後1543年にヴェサリウスは『人体構造七書』（ファブリカ）を編纂、刊行した。当時、解

剖講義や実習の現場では、解剖学者は教壇に立って指示をするのみで、執刀や腑分けは助手に任されていたが、ヴェサリウスは自らメスをもち、解剖を行って臓器や組織を詳細に観察した。それゆえヴェサリウスの人体構造図はそれまでの医学書にはなかった精密さを備え、後世に大きな影響を与えることとなった。しかし、ヴェサリウスの解剖図は別の点でも後世に遺産を残すこととなる。それは、解剖された死体が、あたかも生命を持っているかのごとく、皮膚をはがれ筋肉をむき出しにした状態で、あるいは骸骨の状態で歩き、ポーズを取るという図像表現であった。これは、ヴェサリウス自身が優れた画家であり、自ら描いた図像に見られる特徴である。荒俣によると、人体は神の創りだした傑作であり、もっとも美しいフォルムであるというルネサンス的な発想にもと付いて、人体に「この世で最美の形」という意味を込めようとしたためであるという。<sup>27</sup>

「この世」をあらわすのに、パドゥアの町を描き、「最美の形」を示すのに、古代ギリシアの美学をあらわした人体彫刻を利用した。実はこの死体たちは、アポロンやペルセウスなど古代ギリシアの神像を模倣したのである。<sup>28</sup>

ヴェサリウス以後、歩いたりポーズを取る生ける解剖図の系譜が生み出されることとなる。イタリアのラ・スコペラ博物館に所蔵される蠟人形「解剖されたヴィーナス」のように解剖図を立体化した解剖模型も18世紀に創られているが、ここにもまるで生きているかのような表現が繰り返されている<sup>29</sup>。ボライウォーロ、ダ・ヴィンチ、ヴェサリウスという解剖図の展開を見てわかることは、芸術と医学の境界はまだはっきりと存在していなかったということである。芸術家は創作のために解剖を行い、人体組織に関しての知識を集め、解剖学者は、ルネサンス的な美学を医学の領域に持ち込んだ。解剖図というジャンルに内在する形で、こうした知の古い時代の形態は後世まで保存された。

解剖図は、絵画における人体の描写法に革新をもたらしたと同時に、死体の図像の系譜を科学の名のもとにスタートさせた。言うなれば解剖図は芸術と医学の両方にまたがり、常に両者の深い関係性を、身体の表象を通じて喚起し、存在させる



表象なのである。

### 教養としての解剖図

これをふまえた上で「浄相の持続」に目を転じれば、ここに描かれた女性の身体は、よく見えるように取り出された臓器ばかりでなく、生きているかのような表情という点でもルネサンス期の解剖図の特徴を共有していることがわかる。

日本画家の松井は、イタリア・ルネサンスに発祥した解剖図やその文化的水脈と、無関係のように思われるがそうではない。解剖図は江戸時代に日本に渡り、医学書の挿し絵として用いられていた。また松井自身が、大学で油絵を学んでいた時期があり、専門的な西洋画の修練を積んでいる。解剖図のデッサンには学生時代から興味を持って取り組み、2008年には解剖標本を多数所蔵するフィレンツェのラ・スコペラ博物館を訪ね、標本のスケッチを行った経験を持つ<sup>30</sup>。

現在美術が西洋美術の歴史的系譜と不可欠である以上、画家は西洋画の基礎をなす人体のデッサンや遠近法といった教養を避けて通ることはできない。

画家の山口晃は、パース（遠近法）を知らなかった江戸時代の画家、河鍋曉斎と、遠近法を習得してしまった近代の画家を比較して、一度習得したら、もう曉斎のように描くことはできなくなると述べている。そして、学ぶことは、何かを得ると同時に、失うことでもあるという意味を込めて、曉斎は「パースを『とれない事ができた』」と述べる。<sup>31</sup> 近代以降の日本の絵画は、西洋の絵画の技術や文化背景をすでに知った上で新たな道を築くという、不可逆の道の上にある。

### 解剖図のまなざし

「浄相の持続」は、九相図と解剖図という二種類の死体図像を踏襲し、この二つのジャンルの交差したところに成立する。このことによって、「浄相の持続」はどのような特徴を獲得するのだろうか。

これをバフチンのジャンル論を元に考察したい。ジャンルは作者、主人公、観照者の三者の交通のあり方と不可分である。この交通の様態は、それぞれの社会や時代の刻印を帯び、その延長上

にしかない。この意味で、それは本質的に社会的なものである。

とするならば、解剖図や九相図にも、固有の交通の様態が備わっており、それは作品に描かれたこと、すなわち意味を作用させる上で重要な役割を果たすことになる。

では、それぞれのジャンルがいかなる社会性をもつのかについて、まずは解剖図から考察したい。というのも、九相図が明治以降、廃れたのに対して、解剖図は近現代において身体の図像として影響力を維持し、社会的な機能を維持してきたからである。

解剖図は医学の現場で実用化され、長きにわたって医学の視線と手を携えてきた。医学の視線は、身体をまずは死体としてとらえるところから始まっている。

ルネサンス期はその死体を、生きているように描く方法が採られたが、こうした表現は歴史の中で、後に数多く考案される作図法の一つに変わる。フーコーが提示したエピステーメの時代区分によれば、ルネサンス期まで維持された万物照応の世界観は16世紀頃に大きく崩れ、以降は近代科学を発展させた、観察と差異による世界の再構築が始まる。これに基づいて18世紀まで発展する博物学の眼を通して眺められる生き物は、人間も含めすべての生き物が種によって分類された。まだ身体は有限の生命とのつながりにおいて捉えられてはおらず、時間の流れと切り離された死せる物質であった。

この時期に数多く制作されたのが、臓器や手足の組織など、身体の一部だけを描いた解剖図である。レオナルド・ダ・ヴィンチに始まるこの方法は、切り開くそばから腐敗していく肉体を手早く記録するという必要性に迫られて生み出されたが、むしろ、見られる身体と、見る医者との関係性を明瞭に表している。

ここにある妊娠中の女性の子宮と胎児の図像は、女性の身体の一部を抜き出して、体を切り開き、内部構造や胎児の様子がわかるように描いたものである。

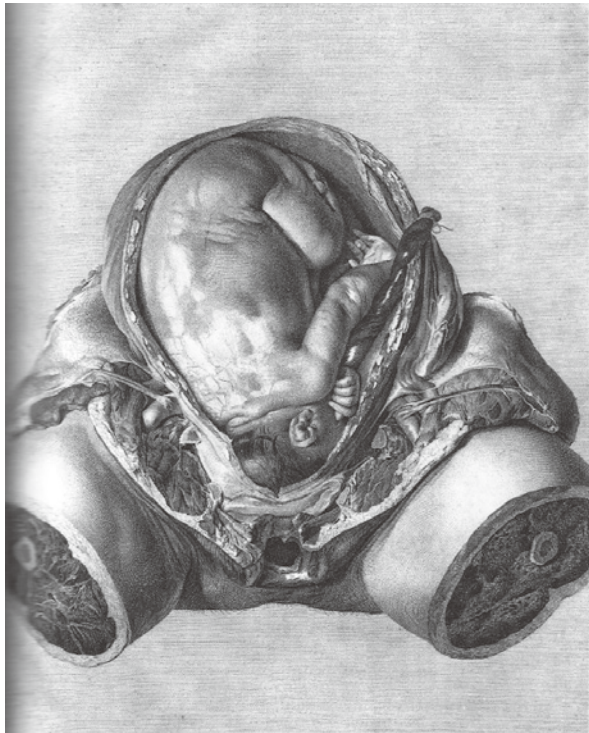


図2『妊娠子宮解剖図』所収の第6画<sup>32</sup>

この図像は必ずしも切り取った死体をスケッチしたものではない。身体を部分に切り分け、中を開くという想像上の処置と、あたかも生きて機能しているかのように描く幻想性が、克明な描写の事実性とともこの解剖図を構成する要素となっている。科学は、事実と幻想で織りあげた仮構の世界に打ち立てた真理性を根拠として、視線の暴力性と、身体をモノ化する権力の正当性を主張する。

科学が成立する上で、想像や幻想、そしてタブーの侵犯は不可欠の要素である。解剖図においては、身体に下される想像上の処置としての極限的な暴力、また冷静に観察し、内部まで描き出す視線によるタブーの侵犯が身体を完全なる客体に変える。かつて人格と尊厳を持った生きた人間であった身体からそれらをはぎ取り、単なるモノへと引きずり下ろす暴力的な権力が科学の思考には内在している。科学の視線は人や自然に対する支配の視線であり、解剖図というジャンルにはこうした主体と客体を巡る関係性、そして解剖図を見る際に鑑賞者に特定の態度を要請するという点で、鑑賞者をも含む関係性が構造的に埋め込まれているのである。

## 二つの態度

解剖図に宿るのと同じまなざしは、身体に対する二つの態度をうみだした。

一つ目は科学者が対象に対して、医者が患者や死体に対して見せる、冷静で無感情な態度である。二つ目は、人体に対して際限なくエスカレートする残酷で好奇心に満ちた態度である。

一つ目の態度は、人体の公共性に大きく関わっている。学術や芸術の名の下に、エロティシズムはないことにされる。その図像を構築するまなざしは、あくまでも無機的で、主体の人格を必要としないのである。

これは、ルネサンス以降、作図法として不可欠なものとなった遠近法のもつ性質と大きく関わっている。遠近法は数理的な原理によって三次元の空間を二次元に再構成する技術である。これによってものを見えるままに描くことを追求するのだが、それは言い換えれば、その技術を用いて、見えるままに描きさえすれば、誰が描いてもおなじ絵を生み出すことができるということである。絵を描く主体は特定の画家でなくてもよいのである。

こうして、見る機械と化した描き手は、描く対象を無機質な目線で眺める。少なくとも、そうした制度の上に絵を作成する。西洋絵画はまなざしの主体を消しさと同時に、描かれる対象をものと化した。

ここには、人体を一部に組み込んでいた中世のコスモロジーや神の創造物たる人間に備わった神聖さがなくなり、即物的な人体だけが残る。それは、ほとんど死体と変わらない存在である。

「浄相の持続」において提示される解剖図的な身体はこうした関係性の中に位置づけられた身体である。

## 欲望と支配のまなざし

このまなざしは、公共性と欲望という二つの要素と結びついたときに、さきほどあげた二つ目の態度を生み出すのである。これについて、解剖図や標本を展示し、死せる身体に対する人々の関心を顕在化させた衛生博覧会というイベントを例に考察する。

19世紀から20世紀前半にかけて、ヨーロッパ



だけでなく日本においても、衛生博覧会という一般市民に開かれたイベントがたびたび催された。衛生博覧会は、その名の通り、公衆に向けて衛生、疾病や栄養について啓蒙するための博覧会であり、健康管理という形によって公衆の身体を管理する近代的な権力と科学が手を携えて登場したイベントである。衛生博覧会は人気が高く、老若男女がひっきりなしに訪れたというが、その理由は必ずしも知識の有用さにあったのではなく、身体や死に対する暗い好奇心を満たし、タブーを破る喜びを与える、スペクタクル性にあった。

生活、宗教、文化の諸領域で人間の身体に与えられてきた多層的な意味をはぎ取り、同時に身体を守る尊厳や神聖さを毀損しつつ、科学の冷静で権力的なまなざしをふるって眺める喜びが、その人気の秘密であった。こうしたカーニバル的な祝祭感が、解剖図にはついて回る。生死の境界に現出する一種の祝祭的空間が、そこに生まれるのである。

身体を巡る欲望は普遍的に見られる現象であるが、衛生博覧会における欲望の特徴は、それが公共の場において提示されたという点にある。

ヨーロッパの裸体画は、公的な場で、公衆がまなざしを向けることを前提として構築されたものであるが、人体をこうしたまなざしによってとらえ、表現することは決して普遍的ではない。

日本において、裸体を公の場に展示するようになったのは、明治維新後のことである。それは日本人の眼には大変新奇なことに映ったという。展覧会におけるヨーロッパの裸体画の展示はセンセーショナルな事件となった。明治28年(1895年)の第四回京都内国勸業博覧会に出品された黒田精輝の描いた裸体画は良俗を犯すと大問題になった。新聞も、この展示は社会の風紀に害であるから即刻中止せよとかき立てたという。裸体は目の毒だから展示してはいけない、という世間の考え方に対し、裸体画の出展を認めた後の文部大臣、九鬼隆一は、欧米では裸体画の展示も一般化しており、日本だけ隠すのは不自然かつ不可能であるとして展示を強行したという。<sup>33</sup>

しかし、道ばたを半裸で歩く男や、庭先で行水する女性が日常の風景にとけ込んでいた日本において、展覧会での裸体がなぜこれほどの反発を

かったのか。そこには、日本の大衆の閉鎖性や意識の低さよりも、ヨーロッパの裸体画の特異性をみるべきかもしれない。

公共の場にさらされる裸体とそれを構成するまなざしは、裸体画以外にも公共の場を前提として行われる交通を特徴とする様々な文化装置を生み出した。日本で公衆の目にさらされ、やはりセンセーションを巻き起こしたもう一つの裸体が、衛生博覧会の展示物であったことは、19世紀においても、ヨーロッパの芸術領域で描かれた裸体と医学・衛生学の産物である人体図像がひとつつながりのものであったことを示している。

二つ目の態度は、一つ目の冷静で知的な態度と対局的であるように見えるが、おなじ根から生じている。ものと化した人体は、タブー破りの温床である。さらに、裸体が公共の場におかれることによって、タブーを破るまなざしは存在の正当性を保証される。これは身体に対する好奇心や生命に対する破壊的な行為への飽くなき興味へと向かう。

身体に向けられた科学のまなざしは、解剖図などのように、人間の生命に肉薄することを可能にしたと同時に、人間の生命で遊ぶための装置をも生み出した。近代科学の発展とともに歩んだ17、18世紀は人間の身体に過剰な暴虐を加え、尊厳を破壊し尽くす一方で、それを娯楽として楽しみ、文化の中に組み込んでいく感性に貫かれた時代でもあった<sup>34</sup>。公開処刑、奴隷、その他様々な事象は、生命をおもちゃにするような究極の権力が存在することを叙述する方途であった。

## 解釈とジャンル

「浄相の持続」に描かれた身体の鑑賞の方向性は大きく分けて二つある。一つは、著者が提示するような、希望の表現という読み方であるが、もう一つは身体に対するオブセッションの結果として、他者の暴力によって痛めつけられた身体であるという読み方である。後者の読み方は、松井の意図とは異なるが、解剖図というジャンルに内在する論理の顕在化だといえる。

解剖図的な身体が表象するのは、身体を巡る欲望と支配のディスクール全体である。身体をこのジャンルによって表現することによって身体をめ

ぐるディスクールそのものが提示されるのである。

オブセッションと不可分な形で身体が表現されるとき、そのアイコンとして女性の身体が選択されることは、これと深く関わっている。女性の身体は、表象においても社会においても視線の対象、象徴的な客体として制度化されているためである。

科学の視線、身体に対する理性的な支配のまなざしといった、解剖図に潜む文化的な脈絡が、「浄相の持続」では下敷きにされる。しかしこの作品は、このディスクールの中にとどまることなく、むしろこれを反転し、破壊する。それはどのようにして起こっているのだろうか。

### Ⅲ「浄相の持続」の回路

#### 主客の転倒

その手がかりは作品に描かれた人物のまなざしに潜んでいる。

身体の状態からすれば死んでいるに違いない状態でありながら、この人物の顔には微笑とも、無表情ともとれる曖昧な表情が浮かび、まなざしは絵を見る者へと向けられる。そのまなざしは決して強くはないが、しっかりと焦点が合い、死体のうつろなまなざしとすることはできない生命感を帯びている。これは生きた人間の人格を持った死体なのである。

解剖図において完全なる客体であったはずの死体は、視線の権力を振るう側であるはずの鑑賞者、あるいは死体を見る主体全体を見返すことによって、固定化した主客の関係をあっさりと壊してしまう。

観察する・されるという文脈の上でのみ成立し得た仮構の表象が解剖図的な図像である。解剖図を構成する図法は、観察する者と死体という揺るぎない主客の関係性と、死物としての身体という観念を織り込んだレトリックなのである。しかし、解剖図的な図像を成り立たせているこうした様々な意味体系が、死者からのまなざしによって一挙に瓦解する。解剖図を成立させる意味体系の根幹をなす点、すなわち身体は客体であるという点が失われてしまえば、これを大前提とした意味体系は機能不全に陥るのである。

客体と思われた人物による見返す視線が、見る・見られるという行為によって象徴される主客の関係性を混乱させ、それとともに、それが当たり前になっている社会秩序、支配体系を転倒させる。

#### オランピア

これと同じ事例は、美術史をたどれば、マネの「オランピア」に見ることができる。オランピアは、画面中央に寝台に横たわる格好で描かれている。彼女は髪に花を指すほかは、衣装を付けず、裸体をさらしている。この構図は、ウルビーノのヴィーナスから採用したという説があるが、ヨーロッパ絵画においては、神の図像などになぞらえて女性の身体を描く際の常套的な構図であったと考えられる。その構図に神聖さや、神の作ったとされる人体の造形の美をたたえる信仰心が込められているのか、ポルノグラフィとして描かれたのかといった、絵画の置かれた文脈はさまざまであるにしても、そこには、鑑賞者と見られる図像との間の安定した関係があり、そのなかで眺められる絵画であったことは確かである。

しかし、マネのオランピアは、ヴィーナスの構図で身体を横たえながらも、こちらに視線を向けている。その視線には、相手に対する感情が読みとれない。絵画の世界でオランピアが見つめているはずの人物と彼女の間の感情の交流がないということは、この視線を絵画の世界を支配する物語の中に回収できないことを意味する。

従って、オランピアの視線は、絵画の中の人物でなく、直接観客にむかうことになる。絵画の中の人物は、誰であろうと見られる存在である。観客は絶対に安全なところから、見る存在として、視線の政治学の権力側に安住することができる。しかしそれが転倒されることによって、幾重にもはりめぐらされた主客の秩序は転倒させられる。観客と絵画の関係。観客と描かれた身体の関係。オランピアと客との関係。男性と女性の関係。こうしたことごとくが秩序の転倒に巻き込まれる。

オランピアの絵が転倒し得たのは、セクシュアリティや階級、文化的な制度を巡る秩序である。しかし「浄相の持続」では、主客を決するさらなる決定的な要素である、生死までもが転倒させられている。

## パラドクスという方法

なぜ、見返す視線はこれほどの力を持っているのだろうか。実は、まなざしはこうした転倒を起こす作用の一つの現れにすぎない。では見返す視線に力を与えているのはいったい何であろうか。

鑑賞者は、まずはこの図像の意味を探す。たとえば猟奇的な暴力のような、尋常ならぬことがらをこの身体は指し示していると考えられるかもしれない。近代的な身体図像を構築するディスクールが作動しているとしたら、こうした意味が生み出されることは可能だろう。

しかしこの作品は、そうした意味形成を阻む逆説的な要素を持ち合わせている。見返す視線がもたらす転倒は、生きながら死んでいるというパラドクスの上に成立している。ここではパラドクスという言葉を二律背反、自己矛盾などを含む広義の意味で使用する。それは、作品の意味を生み出す論理のレベルに根ざした、従来のディスクールの破壊なのである。

見返す視線以外にも、重力を受けずに広がる内臓、取り出された子宮の中に無事に収まる胎児など、この作品にはいくつかのパラドクスが仕掛けられている。生きている身体に加えられたこの痛そうな有様が他者からの暴力によらず、自らの意志でなされたという作者の方向付けも、この作品に意図された重要なパラドクスの一つである。

松井は、「浄相の持続」に以下のような解説を行っている。

「生殖器官（子宮）を発達させるために、女はエネルギーの大部分を消費している。この女は自ら腹を切り裂き、赤子のいる子宮を見せびらかす。『私はこんなに立派な子宮をもっている』という攻撃的な態度と、防衛に適した破壊的衝動である。また彼女の周りに咲く花々も、彼女に同一化するかのように切断し、雌しべを見せびらかしている。私はこの作品を同一性、内在化という形態を可能にするであろう女性達に向けて制作した。同一化に関して優れた能力は、卵をつくる、分身をつくる、という子宮を持つ者の強い力であるからだ。」

35

これは自ら徹底的に内部をさらけ出し、それをあえて人に誇示する図であるという。

身体の誇示は、ともすれば露悪趣味やエロティ

シズムに行き着く。しかし、それは身体の主体性の他者による剥奪を伴った場合においてである。身体図像は、程度の差はあれ、客体としての身体を描いたものである以上、主体性の剥奪と無関係ではあり得ない。しかし、この図像は、身体に加えうるいかなる行為をも、それが身体を傷つけ、暴露し、死に至らしめる究極の行為であろうとも、当人の主体性に帰属させる。身体が社会的なコミュニケーションの中で欠くことのできない要素である以上、これは、主体と客体の関係を規定する社会的なディスクール全体に対する挑発である。

パラドクスは、松井が好んで使う創作原理の一つである。松井作品には、九相図として描かれた作品がいくつか存在する。このうち、パラドクスに満ち、「浄相の持続」と構図や題材の点で多くの共通点をもつ「應声は体を去らない」という絵と比較を行ってみたい。

この作品では、やはり胴体を縦に切り開いて内臓をのぞかせた女性が野に横たわり、周りには様々な植物が生えている。しかし「浄相の持続」と異なる点も多く見られる。まず女性の表情が大きく違う。「浄相」では、女性は落ち着いた表情を浮かべているが、「應声」では、狂気を帯びた笑顔となっている。そして一見、女性の体に降りつもった雪にみえるものはウジであり、半身から内臓までが、ウジに隠れてよく見えなくなっている。周りの植物は、女性と同じようにウジに覆われ、所々食い荒らされてなくなり、女性と植物の対応関係を見ることができる。

ここには、朽ちゆき、徐々に人格を失いながらも、自然の力によって崩壊させられること、時間の流れにのって融解していくことの美しさが描かれている。浄相の持続に対して、明らかに錯視的かつ美的にえがかれた画面は、朽ちゆく身体の醜悪さと伝統的な絵画で受け継がれてきた白雪の静謐な美をイコールでつなぎ、美と醜のパラドクスの中に人間を位置づける。

この作品と「浄相の持続」は力点の置き方が異なっている。「浄相の持続」は、拮抗する生と死をパラドクスの焦点に据えた。両立し得ない二つの事柄が相反しながらも拮抗するとき、しかもそれが、生と死という万人にとって究極の二項であ



るとき、パラドクスが呼び起こす混乱は最大化する。「浄相の持続」は、松井の九相図の中でも際だって挑発的なのである。

### ディスクールの彼方へ

解剖図のジャンルにおいて構築された、近代の身体を巡るディスクールがパラドクスによって解体されたとき、そこに「浄相の持続」のもう一つのジャンルである九相図のコンテキストが現れ、意味作用を引き継ぐ。歴史的に様々な意味を帯びながら、変遷を続けた九相図だが、身体への執着を断ち切るということはこうした変遷を通じて一貫して追求されており、これが九相図を九相図たらしめる重要な思想となっている。すなわち、死体とは、観想するためのものであり、この世や生を越えた世界へと鑑賞者を導くための門であり、異なる位相を現出させる装置として表象されるという思想である。いま、ここから離脱し、異なる位相に人々を引き寄せる回路を備えた死体図像が九相図なのである。

「浄相の持続」は様々なパラドクスを経て、従来のディスクールに縛られた世界とは異なる位相へ、意味を越えた世界へと鑑賞を導いていく。それは、社会を秩序立て、人間同士の権力関係や社会制度を構造化する様々なディスクールが存在せず、意味を生み出すことのない領域である。またそれは、物語、すなわちディスクールによって構築された、反転した現世としての死後の世界とはことなり、生死のパラドクスによって、いわば意味が停止させられたところに初めて成立しうる、希有な位相である。

この世界を生み出すためには、ディスクールの働きを停止させる、パラドクスの力が必要である。そのパラドクスを一瞬で感知させるためには、内臓をさらしてこちらを見つめる女性の身体が必要なのである。言説によって絶えず生み出される権力関係、差別構造、抑圧をシンボリックに表す、傷つき、内部をさらした女性の死体という表象一つまり、生命、名誉、尊厳のすべてをはぎ取られた、暴力の客体—が、生命をなげうち、内部をさらすという身体に加えうる究極的な行為を我がものとして取り戻すことによって、客体や被支配者としての要素を微塵も残すことなく、身体を自分

の手に取り戻し、十全たる主体として回復する。

これほど徹底した主体の回復を実現するためには、生きながら死んでいるというパラドクスがなくなくてはならず、かつ死をくぐらなくてはならないのである。ここでも我々はパラドクスに出会う。

### 終わりに一九相図の脱構築

しかし同時に、「浄相の持続」というタイトルはこの作品が九相図をも脱構築していることを示唆している。「浄相」という言葉が示すように、この女性の身体は、不浄のものとしてうち捨てられる身体ではない。これは九相図の思想とは根本的に対立する身体観の提示である。

では、この作品において提示される身体とは、一体どのようなものなのだろうか。この作品に描かれたもう一つの存在を手がかりに考えたい。それは、身体の周りに咲き乱れる花である。野に捨てられた死体を描く九相図において、身体の周りに植物を描くのは伝統的な形式のひとつである。

「浄相の持続」において花の色は身体の、とくに切り開かれた切り口や内臓の色彩と共鳴している。百合是最盛期を過ぎ、多くは花びらの一部が裂け落ちて、雄しべや雌しべを見せている。紫色の花は、すでに散り始め、地面に落ちた紫色の細い花卉は、日本の江戸時代の彩色解剖図にえがかれた、腐りかけた肉の描写<sup>36</sup>を彷彿とさせる。桃は胎児のいる子宮、あるいは丸みを帯びた内臓の形態を繰り返す。女性の周りに咲くのはみな女性のメタファーである。切り開かれた表面から内部をのぞかせる花々は、横たわる女性と同じであり、花と女性のメタフォリックな関係が読みとれる。

花と女性のメタフォリックな関係性は画法においても見ることができる。花の植物学的な特徴がはっきりわかるように明瞭に描かれた輪郭線、形、色彩、そして内部が見えるように切り開いたり、つぼみ、花盛り、枯れた状態といういくつかの様相を並列している点など、花はボタニカル・アートの画法を用いて描かれている。

植物を観察して描いた絵は、古代エジプトやギリシアから見ることができ、ヨーロッパではルネサンスの時期に再び盛んに制作されるようになる。この点で特定の時代に顕著なジャンルということではできないが、植物画のレトリックには、あ

らゆる絵画と同様、その時代や社会に特有の知の痕跡が現れている。日本においても、植物画は本草学の領域でつくられており、江戸時代には円山応挙や伊藤若冲の写実的な描写に見いだすことができる。しかし、「浄相の持続」における花の描き方は、むしろリンネ以降のヨーロッパの植物画に近い。<sup>37</sup>

内部構造、とりわけ生殖器官による分類法を確立したリンネの学説は、植物の内部構造の分析的描写を含む、植物画の解剖図的な画法を進展させた。植物を開き、雄しべや雌しべをよく見えるように描写する方法は、松井の花々の描き方に繰り返されている。

ボタニカル・アートのレトリックは、解剖図と同じく、分析的で客観的なまなざしによって、組織の形態を科学的に描写することを目指している。動物を描いた絵が解剖図であるとすれば、植物の解剖図がボタニカル・アートである。

「浄相の持続」の構想の段階で描かれたラフスケッチには、身体の描き方と周りに配する植物について多くの書き込みが見られる。ここには、「内臓が花のように美しい色」「かれたゆり(ママ)」「ぼたん」「幽霊だけ(ママ)」など、植物を身体との相似において描こうという意図が見て取れる。<sup>38</sup>

この作品の時間概念に注目しよう。この作品に時間はどのように埋め込まれているのだろうか。

花々は、つぼみから、満開、しぼんだり散ったりした状態と、それぞれの時期が描かれており、時間の推移と生命の移ろいが画面に書き込まれている。松井が「季節や生息地を無視して花々が豊かに咲き誇る」<sup>39</sup>と解説するように、この花々をめぐる時間は自然に反した要素を持っている。ボタニカル・アートは解剖図とおなじく、空想の無時間的な生命を描く図絵であり、死物を描くレトリックを共有しながらも、つぼみや盛花のように植物の諸相を切り取るという特徴も併せ持っている。解剖図の無時間的な世界と時間の流れにすべてが洗い流される無常の思想がこの空間に同居する。これは九相図の図像を流れる時間に近い。

花々は内部をさらしつつ、時間の諸相を示している。進みゆく時間と止まった時間の両方が書き込まれている一方で、この女性は止まった時間しか持たない。生死のちょうど中間にいて、そこか

ら一歩も動かずにいる。ここにあるのは宙づりになった時間である。花々はこの身体の無時間性を際立たせている。

ここに永遠に続く磁場が成立する。女の身体を巡る論理の回路を巡る交通は出来事として繰り返される。浄相の持続とはこの身体のありようそのものというよりも、この交通をへて導き出されるディスクールを越えた位相、あるいはそこへ至るプロセスを意味するのではないだろうか。

「浄相の持続」は、図像から意味を読みとることを求める絵画とは異なるコンテキストにおかれている。これは、図像が形作る意味の磁場ではない。社会を形作るような秩序と権力を内在させた言説の中で意味が紡ぎ出される自動回路を遮断し、見る者を言説の外の世界へと離脱させる、記号と論理のパラドクスで緻密に組み立てられた抽象機械なのである。<sup>40</sup>

<sup>1</sup> 松井 (2008) この本には頁番号の記載がないが、作品番号 8「浄相の持続」より引用。

<sup>2</sup> 上野、松井 (2008)、63 頁。

<sup>3</sup> 松井 (2008)「アトリエ訪問インタビュー」、39 頁。

<sup>4</sup> 松井 (2012)「作品とポートレートでたどる松井冬子の軌跡」、63 頁。

<sup>5</sup> 松井 (2007)、53 頁。

<sup>6</sup> バフチン (2005) 234 頁。

<sup>7</sup> 桑野 (2011)、56 - 57 頁。バフチン (2002)、14 頁。

<sup>8</sup> 桑野 (2005)、27 頁。

<sup>9</sup> バフチン、(2005)、446 - 447 頁。

<sup>10</sup> バフチン (2005)、444 頁。桑野 (2011)、71 頁。

<sup>11</sup> 松井 (2008)「アトリエ訪問インタビュー」、48 頁。

<sup>12</sup> 山本 (2009)、198 頁。

<sup>13</sup> 石田 (1997)、578 頁。

<sup>14</sup> 山本 (2009)、199 - 201 頁。

<sup>15</sup> 山本 (2009)、198 頁。

<sup>16</sup> 山本 (2009)、204 - 206 頁。

<sup>17</sup> 山本 (2009)、206 - 208 頁。

<sup>18</sup> 山本 (2009)、202 - 204 頁。

<sup>19</sup> 布施、養老 (1987)、172 - 175 頁。

<sup>20</sup> 松井、山本 (2012)、119 頁。

<sup>21</sup> 山本 (2012)「死への想像力」、115 頁。

<sup>22</sup> 山本 (2013)、179 頁。

<sup>23</sup> 山本 (2009)、209 頁。

<sup>24</sup> リフキン (2007)、5 頁。

<sup>25</sup> リフキン (2007)、6-7 頁。

<sup>26</sup> リフキン (2007)、12 頁。

<sup>27</sup> 荒俣 (1991)、5-7 頁。書名は、翻訳間で異なる。リフキン (2007)、14 頁では『ファブリカ (人体の構造について)』となっており、荒俣 (1991)、5 頁では『人体構造七書』となっている。

<sup>28</sup> 荒俣 (1991)、7 頁。

- <sup>29</sup> 荒俣 (2011)、164 - 174 頁。  
<sup>30</sup> 松井 (2012)「徹底した写実が生まれる現場」、71 - 72 頁。  
<sup>31</sup> 山口 (2013)、228 - 231 頁。引用は 228 頁。  
<sup>32</sup> リフキン (2007)、209 頁。  
<sup>33</sup> 荒俣 (2011)、40 - 41 頁。  
<sup>34</sup> トゥアン (1988)、22 - 37 頁。  
<sup>35</sup> 松井 (2013)、200 頁より引用。  
<sup>36</sup> 荒俣 (1991)、110 頁。『三之助解剖図』より。  
<sup>37</sup> ブレイ (1989)、9、40、62 - 67、86、120、128 頁。および朝日新聞社出版局プロジェクト室編 (1987)、109 - 129 頁。  
<sup>38</sup> 松井 (2013)、78 頁、「『浄相の持続』のための構想」を参照。  
<sup>39</sup> 松井 (2007)、53 頁。  
<sup>40</sup> 松浦 (1997)、167 頁。

## 参考文献

- 朝日新聞社出版局プロジェクト室編 (1987 年)『ボタニカルアートの世界』朝日新聞社。  
 荒俣宏 (1991)『解剖の美学』リプロポート。  
 荒俣宏 (2011)『荒俣宏の裏・世界遺産 3 衛生博覧会を求めて』角川書店。  
 石田瑞麿 (1997)『例文仏教語大辞典』小学館。  
 上野千鶴子、松井冬子 (2008)「対談 オトコ社会の壁をペンと絵筆で突き破る ひんしゅくは喜んで買います」『婦人公論』中央公論新社、12 月号 (No.1262)、62 - 66 頁。  
 桑野隆 (2004)「ロシア・フォルマリズムとバフチン」、『岩波講座文学 別巻』岩波書店、21 - 40 頁。  
 桑野隆 (2011)『バフチン カーニヴァル・対話・笑い』平凡社新書。  
 イーファー・トゥアン (1988)『愛と支配の博物誌 ペットの王宮・奇型の庭園』工作舎。  
 布施 英利、養老孟司 (1987)『解剖の時間 瞬間と永遠の描画史』哲学書房。  
 ミハイル・バフチン著、桑野隆・小林 潔編訳 (2002)『バフチン言語論入門』せりか書房。  
 ミハイル・バフチン著、磯谷孝・佐々木寛訳 (2005)『ミハイル・バフチン全著作 第 2 巻 〈フロイト主義〉〈文芸学の形式的方法〉他』水声社。  
 リース・ド・ブレイ著、川本道彦訳 (1989)『ボタニカル・アート 古代から現代までの花と人の文化史』MPC。  
 松井冬子 (2007)「知覚神経としての視覚によっ

て覚醒される痛覚の不可避」東京芸術大学博士論文第 181 号

松井冬子 (2008)『松井冬子画集一』

松井冬子、聞き手=松井みどり (2008)「アトリエ訪問インタビュー 松井冬子 恐怖や痛覚を糧とする芸術のかたち」『美術手帳』美術出版社、1 月号、30 - 41 頁。

松井冬子、聞き手=松井みどり (2012)「松井冬子 ロング・インタビュー」『美術手帳』美術出版社、2 月号、40 - 51 頁。

松井冬子、文=中島水緒 (2012)「作品とポートレートでたどる松井冬子の軌跡」『美術手帳』美術出版社、2 月号、60 - 69 頁。

松井冬子、文=中島水緒 (2012)「徹底した写実が生まれる現場 “解剖図”を描く」『美術手帳』美術出版社、2 月号、70 - 73 頁。

松井冬子、山本聡美 (2012)「対談 描かれた“死”に探る中世絵画のテクニク」『芸術新潮』新潮社、10 月号、116 - 121 頁。

松井冬子 (2013)『世界中の子と友達になれる 松井冬子画集』増補新装版、河出書房新社。  
 松浦寿輝 (1997)『謎・死・闘—フランス文学論集成』筑摩書房。

山口晃 (2013)『ヘンな日本美術史』詳伝社。  
 山本聡美 (2009)「日本における九相図の成立と展開」山本聡美、西山美香編『九相図資料集成 死体の美術と文学』岩田書院、198 - 211 頁。

山本聡美 (2012)「死への想像力—九相図がつなぐ、過去と現在」『芸術新潮』新潮社、10 月号、112 - 115 頁。

山本聡美 (2013)「松井冬子の九相図連作—聖女の死体をめぐる物語」『松井冬子画集 世界中の子と友達になれる 増補新訂版』河出書房新社、176 - 180 頁。

ベンジャミン・A・リフキン、マイケル・J・アッカーマン、ジュディス・フォルケンバーグ著、松井貴子訳 (2007)『人体解剖図』二見書房。



# A study of “Keeping up the Purenness” by Matsui Fuyuko

## Paradox of Kuso zu and Anatomical Chart

ONO Tokiko

### Abstract

This paper analyzes “Keeping up the Purenness” by Matsui Fuyuko, a Japanese painting with a modern concept about the body and life. The picture shows a dead woman whose body is cut open. Although she appears to have been killed, this is a representation of hope and relief. How can a dead body be an icon of relief?

We analyze the work based on the theory of genre and paradox, and decipher the work’s hidden logical construction.

The work has its roots in two genres—Kuso zu, traditional Buddhist art drawing the dead body, and anatomical charts. Each genre has a typical form in which the creator, audience, and character have their own characteristic communication. This decides and creates a characteristic communication style that determines the content represented in the work.

Kuso zu is a tool used in Buddhist ascetic practices; people look at the image and contemplate life and death. Through these practices, they become aware that all is vanity.

Anatomical charts also deal with the theme of life and death, but are constructed with scientific eyes. They represent life and the body as pure objects (like dead material) in a dispassionate scientific manner.

The woman in the work is painted like an anatomical subject. Her body is constructed by scientific eyes, and so she appears as a pure object researched as dead material. However, she is not a dead body, because she gazes at the audience. She died, but at the same time lives. This paradox is the core of this work’s logical construction. The scientific eyes of the anatomical genre are reversed, and the body encompasses all of the subject for her own body and existence, with nothing controlling her body.

At the same time, the paradox stops any habitual logic. The context of Kuso zu that leads the audience to the concept that all is vanity and they find hope. “Keeping up the Purenness” has a logical and paradoxical construction, which leads the audience to a new phase.

(2015 年 6 月 1 日受理)